

La obra arquitectónica de Antonio Fernández Alba o los aforismos de un solitario

Javier
Climent Ortiz

En octubre de 1971, *L'Architecture d'Aujourd'hui* publicaba un número dedicado a diversos aspectos del Movimiento Moderno, bajo el título de "Doctrines". Los análisis de los pioneros, estudios del funcionalismo, segundas y terceras vertientes generacionales, alternaban con una cronología final, en la que se anotaba una singular obra de Fernández Alba: el Carmelo de San José en Salamanca. Arquitectos españoles de la década del 50 (Corderch, Fisac, Molezún, Corrales, Oiza) y algunos de la década del 60 (Higueras, Vázquez de Castro) completaban una tímida pero significativa representación española en la mencionada cronología.

Es al filo, y preciso es reseñarlo, de los años setenta cuando la arquitectura española toma cuerpo lo suficientemente exportable, como para ser considerada en el exterior. Es el momento en que, salvada la sempiterna cita de Antonio Gaudí y Eduardo Torroja, España aporta algo más que silencio al panorama cultural europeo.

Atrás quedaban unas décadas oscuras de posguerra, en que un fascismo puro y duro había sido antesala obligada de un racionalismo dogmático y estrecho en sus miras. La autarquía política y cultural de la inmediata posguerra, al aliarse España con los países del Eje, había supuesto el cierre de filas, la clausura obligada de un modo progresista de hacer arquitectura, que en los años treinta, la inmediata anteguerra, se había desarrollado en la península bajo los auspicios del Estilo Internacional, capitaneado desde Madrid y Barcelona por las vanguardias del GATEPAC¹. La primera experiencia del racionalismo español, de signo globalmente izquierdista, era mal vista por un incipiente estado político y cultural, tradicional y nacionalista, en el cual la más mínima componente del Racionalismo hasta entonces conocido, se entendía como afectada de signo judeomarxista. La afirmación de los valores de una inflada tradición de lo imperial elaboró unos códigos rígidos donde fijarse, sin equívocos en la interpretación de ellos, lo suficientemente estrictos como para que la directriz política no se viera perturbada en su tradicionalismo y estrechez.

Proscripta, como decíamos, la experiencia racionalista de anteguerra, muertos y exiliados sus principales protagonistas, la posibilidad de desarrollo del Movimiento Moderno en la península sufrió un paréntesis obligado que con el tiempo provocaría una pérdida de memoria de lo que la arquitectura moderna estaba siendo. Le Corbusier, Gropius y demás maestros del Estilo Internacional eran prácticamente desconocidos por las jóvenes generaciones de posguerra, de modo que un clima de confusa regresión se cernió sobre los destinos culturales de la arquitectura del país.

La década del 50, sin embargo, abriría pautas de conocimiento en la formulación de una problemática hasta entonces desconocida. La necesidad de solución en los problemas cuantitativos de la vivienda palió en parte la esclerosis de la década anterior. Pero con todo, este segundo racionalismo español, el racionalismo de posguerra, no especificaba el hecho arquitectónico en términos cualitativos, al punto de hacerlo asimilable a las teorías y tendencias del Movimiento Moderno. Débiles élites protagonizaron momentos de inicial incitación en la arquitectura moderna, y con ello un clima irreversible de renovación comenzaba ya en estos primeros momentos a desarrollarse.

Una reacción progresista de los sectores más jóvenes iba

proponiendo nuevos modelos, ejercitando otras maneras de hacer arquitectura. A la vez la creciente industrialización del país constituía de distinto modo una infraestructura de base en que apoyarse, a despecho de todos los repertorios de artesanía constructiva hasta entonces conocidos. A un plano de economía capitalista creciente respondía una situación cultural cada vez más fragmentaria e indecisa. El mismo Fernández Alba escribe: "...el urbanismo realizado en España durante las décadas del 45 y del 55 se caracterizó de una forma genérica por un diseño que pudiéramos llamar de concurrencia. La planificación y diseño de matiz eminentemente capitalista genera un tipo de modelos urbanos que se caracterizan por su escasa calidad en el diseño planificadorio... La política de la vivienda a escala nacional es evidente que solo la podría abordar el Estado desde una tipología de estándares, desde unos prototipos seriados".

"La normalización y estandarización desde la iniciativa privada es un proceso organizativo y productivo que entra de lleno en un campo de dudosos resultados, en lo que se ha dado en conocer como "el terrorismo anónimo del medio ambiente". La cuestión es cómo armonizar planificación y procesos constructivos, sin caer en un colonialismo de patentes fuera de uso."²

Estas palabras del arquitecto salmantino no hacen sino reseñar el ambiente de una cultura urbana que, como luego veremos, resulta inabordable en términos de una cultura progresista. Los modelos urbanos impartidos por las primeras y más operativas tendencias del Movimiento Moderno eran deformados conscientemente en el seguimiento de un beneficio exclusivo del capital.

A esta situación, las débiles élites que antes comentábamos respondían con un incipiente "realismo" que pretendía un conocimiento más directo de la realidad y su posible transformación. La dificultad de objetivación de ellos mismos les impedía un acceso más directo a pautas de comportamiento encadenables, que reuniesen tras de sí modelos arquitectónicos con validez histórica. Con todo, a pesar de este clima de incertidumbre, la entrada de corrientes en el país era un fenómeno inusitado e incontrolable, que facilitaría una vía de apertura y entendimiento de los lenguajes extranjeros, pero que por otra parte provocaría confusión. "La cultura establecida no ofrecía nada y en arquitectura, como en otras manifestaciones culturales, no pocas veces se confundió la vanguardia estética con la vanguardia política, el gusto con las convicciones."³

Racionalismo y organicismo serán dos capítulos seguidos, recogidos igualmente por dos generaciones contiguas. Entre uno y otro han de sentarse las bases de una arquitectura española de diversos caracteres, exclusivista al principio y de preocupación inclusivista al final. El regionalismo, las corrientes del empirismo nórdico, las tesis orgánicas, las propuestas brutalistas, el estructuralismo mecánico, los "revival", la arquitectura "pop" o la arquitectura de ideología tecnológica, son partes de un diverso y confuso espectro que va a sucederse de un modo continuado desde el final del período autárquico.

En este tiempo, a comienzos de los años sesenta, es cuando Fernández Alba iniciaba su tarea. Atrás quedaban años de conocimientos iniciales en la Salamanca juvenil, y posteriormente una larga carrera de estudios en la Escuela de Madrid. Sus modelos más cercanos habrían de ser los

elementos más significativos de la década racionalista anterior. Pero pronto Alba ha de entrar en contacto con sus "íntimos" maestros, lejanos en la distancia pero increíblemente cercanos en la vehemencia y en el conocimiento del espacio. Wright y Aalto, maestros indiscutibles del Movimiento Moderno, habían de fundamentar los principales aspectos de la obra del arquitecto salmantino, a tal punto que este cree necesario por momentos acaparar su diseño, e incorporar como suyos los **modos** de hacer de los dos arquitectos extranjeros. La búsqueda de referencias en Alba es claramente significativa de su actitud y talante. El encuentro con poéticas individualistas como las de los maestros organicistas será un acercamiento manifiesto a una interpretación sensibilista de la arquitectura, en que los contenidos emotivos y románticos no quedan excluidos. La forma severa de la producción tecnológica, el maquinismo, industrialismo, y por lo tanto en arquitectura el funcionalismo, quedan discretamente olvidados en la óptica albiana que parece anticipar la reciente crítica al funcionalismo de Peter Eisenman, cuando dice: "...esta sensibilidad modernista es llevada a un cambio mental hacia los artefactos del mundo físico... el hombre pierde el centro de este humanismo, y queda como una de las funciones discursivas de un sistema lingüístico complejo y ya formado, del cual es testimonio, pero no creador".⁴

Aquí es donde tiene cabida el humanismo nórdico propugnado por Alba en sus inicios profesionales, la búsqueda de nuevos ideales teniendo al hombre como centro donde fijarse, y desdeñando el idealismo positivista de que habían hecho gala las tendencias funcionalistas. La autonomía "artística" del arquitecto entraba de este modo en pugna con la responsabilidad social propugnada a niveles de gestión por los arquitectos de la década anterior.

Alba fundamenta pues su diseño en la corriente organicista del Movimiento Moderno y, corrientemente, busca modelos de referencia y llega hasta la obra de Hugo Häring. A la línea curva-funcional del arquitecto expresionista, Alba responderá con su singular línea articulada, más lenta en la expresión, con mayor cabida a un latente romanticismo, que asimilará una gramática estructuralista más densa en la lectura de los contenidos del edificio. El espacio no será único, sino extenso y variado. Afuera y adentro, arriba y abajo, delante y detrás, son principios que incorporarán un concepto ambientalista a la visión del entorno humano. El sentido del lugar, muy tempranamente advertido desde los primeros proyectos, abrirá uno de los cauces polémicos más excitantes en la obra de Alba, al punto de ser una constante referencia en la descripción de sus proyectos. El tratamiento del espacio suscitará el conocimiento del medio y, con ello, la visión e interpretación de la construcción de la ciudad. Lógicamente, querer enfrentarse con este problema es ponerse a interpretar el pasado más próximo y el más lejano, es acercarse al sentido de la historia.

Lo que en la obra de Louis Kahn, otra de las iniciales referencias del arquitecto salmantino, había sido un arco complejo de profundización en lo antiguo, en Alba, consciente de sus límites, será una interpretación más directa e inmediata en lo geográfico de la arquitectura como concurso de signos significantes. Vitoria, Salamanca y Madrid serán "lugares" de actuación donde la toma de la historia significará una instancia metodológica que unifica extremos inclusivistas y exclusivistas⁵. La cualificación de idiolectos particulares adaptados al medio de actuación incluirá amplias reflexiones sobre los datos de tipologías, en que

el elemento histórico será componente obligado y preciso. Un ánimo exclusivista incitará a Alba de un modo obsesivo a la elección de poéticas individualistas en la conjugación de datos formales. Además, una interpretación inclusivista entenderá a la arquitectura castellana como marco de referencia cultural y de respuesta al medio. El primero buscará la obtención de los problemas concretos y, para ello, los muros de piedra de la escuela de Artes y Oficios de Glasgow, o los paramentos estructurales del edificio en la calle Franklin de París, serán elementos que ayuden a resolver la indagación formal en la poética particular de Fernández Alba. Por otra parte, en la consideración de la ciudad, del ambiente circundante, la búsqueda del "tiempo adecuado" que asimile los tiempos pasados del entorno más cercano, el problema de la impostación del edificio, incitará a una preocupación inclusivista en la operación. No se buscará cambiar ni sustituir nada, sino simplemente añadir, todo ello dentro de la más estricta metodología.

Alba aquí, en un principio ha estado cercano a las "contaminaciones" de los arquitectos italianos de las preexistencias ambientales. El uso de un metalenguaje arquitectónico no historificado fue inicial duda en la problemática desarrollada por Alba en cuanto a la actuación en el casco histórico. La preocupación por el tema se concretó al intentar superar el concepto limitado de centro histórico en favor de una lectura histórica dilatada en el tiempo y en el espacio. De ahí ese silencioso "collage" que unifica los dos caracteres de inclusión y exclusión del párrafo anterior. A ello se debe, igualmente, esa búsqueda de una estructuración compleja y polivalente de las imágenes arquitectónicas. El experimentalismo inmerso en el proyecto de las viviendas de Vitoria, que desmonta, recompone, contradice, exaspera sintaxis y lenguajes, es la soterrada intención de iluminar los sistemas ideológicos subyacentes a los vanos códigos empleados. Es el contenido ejercicio de la reducción de las imágenes a puros "signos", a "objetos" típicos de la obra de Louis Kahn. Es la búsqueda de un nuevo simbolismo, con el deseo de acaparar las múltiples solicitaciones de la realidad urbana, introduciendo en ella "fragmentos arquitectónicos" que fueren el significado total de aquella realidad.

Wright y Aalto, Mackintosh y Perret, Wagner y Häring, darán anotaciones, citas y referencias a la poética albiana. Pero, en definitiva, el arquitecto salmantino estará siempre atento a su impronta personal. Acepta un repertorio lingüístico extraído del Movimiento Moderno, con una entonación culta y refinada. Pero la composición puntual, por ejes y alineaciones de Fernández Alba será componente fija a lo largo de sus proyectos, en que la intuición más aguda valorará el dato "artístico", alimentando una metodología precisa y cognoscible. Cuando se observa el inmueble de Logroño, algo imperturbable parece que sostiene la imagen precisa que nos presenta. La ciudad como "campo de imágenes", asimilada a través de velados paseos por la ciudad, alternará con la concepción estructural, más rígida, del tejido urbano. En Salamanca, en el colegio mayor Hernán Cortés, las referencias al concepto de muralla elaborarán un nuevo "bastión", un nuevo trozo de ciudad.

Pero habría que prestar atención al punto en que hay mimesis, y en cuál, simple aportación personal, en cuanto al lenguaje situacional de Fernández Alba. Es curioso contactar, en este punto, la obra de otro gran arquitecto peninsular, Alvaro Siza Vieira. La impronta expresionista del maestro portugués nos explica una concepción disciplinar

de su quehacer arquitectónico, en que "los límites del edificio responden a la forma urbana, pero donde el estilo arquitectónico se manifiesta autónomo y suficiente, proclamador de una tradición moderna, como una significativa discontinuidad entre las preexistencias y la nueva intervención"⁶. La obra de Siza Vieira, de una elevada "artisticidad" y elaboración del detalle, de una fuerte preocupación por la calidad y textura del material, parece aquí, en la comparación con la obra de su colega salmantino, como el polo opuesto de una misma preocupación. Los dos, arquitectos de metodología precisa y personal, hacen del proyecto un delicioso rito, una evocación del lugar, pero ya no solo por la fijación hacia el entorno donde se ubican, sino por la propia visión del edificio como respuesta instantánea a un tiempo que recoge al edificio y continúa transcurriendo.

El caos de la ciudad contemporánea en la península, parece la coartada que justifica estas dos metodologías, estos dos significativos humores ante la relación entre el edificio y el lugar. El llamamiento al significado simbólico e histórico de los lugares urbanos es el antídoto que evita la percepción distraída de imágenes superestructurales. La "ciudad de imágenes" y la "ciudad como estructura", se superponen de un modo ordenado en esta angulada visión. El consumo de la ciudad que vuelve vano el sentido del proyecto, obliga en definitiva a la anulación del "objeto", a tal grado que las obras de arquitectura que en ella se colocan se ven obligadas a replegarse sobre sí mismas. Así, en la obra de Fernández Alba se aprecian capítulos independientes de composición estilística, con diversas referencias al Movimiento Moderno. Una especie de automarginación de la arquitectura de moda, fenómeno cotidiano en la cultura arquitectónica española, confiere plena libertad en este íntimo y personal juego. De ahí que los diagramas de referencia de que antes hablábamos, sean muy variados y distintos, de modo que la historia de la arquitectura se presente como un amplio arco en el cual puede desenvolverse. La recuperación de los significados específicos del lugar ciudadano, en Alba, vemos que no es obstáculo que imponga mimesis obligada al desarrollo del proyecto, y sin embargo deja libre su impronta personal, a la vez que conecta los resultados de esta con el espacio conseguido a través de diversos y determinados tiempos. El conjunto, por dar un ejemplo, de la obra de Alba en la ciudad de Salamanca, implica al arquitecto en un estilo personal, donde aun empleando materiales y procedimientos constructivos del lugar, se verifica una autonomía propia en los resultados. Volvemos al principio; no se cambia ni se sustituye nada, simplemente se añade.

Al comienzo comentábamos los principios organicistas de la obra arquitectónica de Fernández Alba; pero actualmente sus rumbos han evolucionado lo suficiente como para no encasillarlos. La reciente ampliación de la sede del Instituto Geográfico en Madrid, ofrece el ejemplo de un edificio con orden interior y exterior, lejano ya a esa aureola vehemente y romántica de la arquitectura orgánica. La composición de un contenedor, impreciso en los usos, pero univalente en el esquema formal, parece instaurar repentinamente el concepto de "monumento" en el lugar. La variante neoclásica del edificio hieratiza el resultado, endurece la imagen y hace discurrir la obra de Alba por caminos hasta hoy desconocidos en él. Como precisa Lynch, "construimos nuestra imagen del mundo con datos tomados de nuestros sentidos"⁷. ¿Pero cuáles son los datos advertidos por Alba? ¿De cuándo viene este repentino endureci-

miento que hace incorporar el aura neoclásica a la composición de sus proyectos?

El contacto reciente con la restauración de un importante edificio neoclásico madrileño, el Observatorio Astronómico realizado por Juan de Villanueva, parece haber abierto una brecha en la imperturbable organicidad del Alba que hasta ahora hemos comentado. La línea articulada de todos los momentos anteriores se ha hecho más quieta y estática. La descomposición del programa edificatorio por pabellones que sigan grandes ejes compositivos se realiza sin menoscabo del olvido de una organicidad anterior. El edificio ya no recoge las incitaciones de su entorno más cercano, sino que gravita independiente, se abstrae de referencias concretas y actúa jerárquicamente imponiendo "orden" a la ciudad más próxima.

Si antes aparecía con el edificio una respuesta concreta, arbitrada por un medio y atenta al mismo, ahora los resultados de tal tipo de composición presuponen una ciudad ideal, de visión y utopía, formalizable a nivel de grandes episodios. La construcción realizada incita a una rápida revisión del entorno, y con esta induce a un orden nuevo, el de la ciudad que deseáramos tener con él.

Anteriormente la obra implicaba una ausencia o una abstención al caos ciudadano. Ahora sin embargo, obliga a una reconsideración total, cual si se tratara de un gesto autoritario. El lenguaje se ha hecho más duro, los esquemas más precisos, la voluntad más directa en la consecución del resultado. Existe ahora una intención de romper con la historia pasada y volver con ansiedad hacia un futuro dominado por la razón. "Muere el arte en favor de una forma de conciencia más elevada".⁸

Fernández Alba seguirá, pues, imperturbable, sus ejercicios compositivos, en un clima cultural como es el madrileño, donde las "capillas" dan la consigna sobre lo que se lleva para que otros lo ejecuten; su obra quedará al margen, disfrutando de una autonomía que puede favorecerle ampliamente. El respeto a su cultura, la lectura cuidada, y la intervención medida son sus pautas actuales de comportamiento. Serán la afirmación consciente y severa de alguien que sabe de arquitectura. Por eso ahora es natural que parezcan los aforismos de un solitario.

Notas

1 GATEPAC, grupo constituido por los arquitectos españoles adictos al Estilo Internacional.

2 Fernández Alba, Antonio, "La crisis de la arquitectura española", **Cuadernos para el diálogo**, página 73, 1939-1976.

3 Idem, página 80.

4 Eisenman, Peter, "Quale movimento moderno", **Biennale 76**.

5 Debate inclusividad-exclusividad, ver Claudio D'Amato, "La crisis del Estilo Internacional y el espacio postkahniano", **Controspazio**, setiembre 1975. Traducción castellana en colección **summarios** Nº 1.

6 Bohigas, Oriol; "Siza Vieira", **Arquitecturas Bis** Nº 10.

7 Lynch, Kevin; **¿De qué tiempo es este lugar?** Ediciones Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

8 Tafuri, Manfredo; **Teorías e Historias de la arquitectura**, Editorial Laia, Barcelona, 1975.